

Pôde-se cantar o hiv/aids?

A trajetória do vírus e da síndrome no
pop rock brasileiro nas décadas de 1980 e 1990



Capa do LP *Rita e Roberto*,
1985, fotografia (detalhe).

Renato Gonçalves Ferreira Filho

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-São Paulo). Autor de *Nós duas: as representações LGBT na canção brasileira*. São Paulo: Lápis Roxo, 2016. r.goncalves.f@gmail.com

Pôde-se cantar o hiv/aids? A trajetória do vírus e da síndrome no *pop rock* brasileiro nas décadas de 1980 e 1990

Has it been possible to sing hiv/aids? The trajectory of the virus and the syndrome in Brazilian pop rock in the decades of 1980 and 1990

Renato Gonçalves Ferreira Filho

RESUMO

Este artigo objetiva mapear, articular e interpretar as representações do hiv/aids no *pop rock* brasileiro nas décadas de 1980 e 1990, momento inicial da epidemia da síndrome e do vírus no Brasil. Através de uma perspectiva multidisciplinar, que nos auxilia na interpretação dos processos de significação nas diversas camadas de sentido envolvidas na canção e na sua *performance*, debruçamo-nos sobre um selecionado repertório de canções lançadas entre 1983 e 1998 na tentativa de tecermos um fio interpretativo que enquadra o hiv/aids na cultura brasileira, desvelando-se os sentidos que envolveram a síndrome e o vírus naquela época. Como resultados, observamos a recorrência dos signos do hiv/aids na música brasileira e a qualidade de tais representações, além de apontarmos para possíveis relações síncronas entre cultura e epidemia.

PALAVRAS-CHAVE: música popular brasileira; hiv/aids; cultura brasileira.

ABSTRACT

This article aims to trace, articulate and interpretate the representations of hiv/aids in Brazilian pop rock music of the 1980s and 1990s, primary moment of the aids and hiv epidemic. Through a multidisciplinary perspective that leads us to the interpretation of the processes of meaning in the many layers of the composition and its performance, we analyze a selected repertoire of songs launched between 1983 and 1998. We intend to draw an interpretative perspective that frames hiv/aids in the Brazilian culture, facing its meanings in the first decades of the epidemic. As a result, we observe the recurrence of signs of hiv/aids in Brazilian music and the quality of its representations, besides remarking the possible synchronous relations between culture and epidemic.

KEYWORDS: *Brazilian popular music; hiv/aids; Brazilian culture.*



Seis anos após os relatos dos primeiros casos de infecção ao hiv¹ (vírus da imunodeficiência humana) no Brasil², o compositor e poeta Antonio Cicero

¹ Neste artigo, optamos por grafar hiv e aids em minúsculas, seguindo a proposta de Herbert Daniel retomada por Ramon Nunes Mello, “na intenção de diminuir o protagonismo da doença em si frente à vida do indivíduo”. Cf. MELLO, Ramon Nunes. A linguagem é o verdadeiro vírus: corpo é texto. In. MELLO, Ramon Nunes (org.). *Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 15.

² Em 1988, já eram acumulados 4.535 casos confirmados de infecção do hiv no Brasil, segundo dados do Instituto Fiocruz. Estima-se que o número seja muito maior, devido à ineficiência do diagnóstico à época, além dos medos e preconceitos que rondavam a temática. Cf. FIOCRUZ. *O vírus da aids, 20 anos depois*. Disponível em <<http://www.ioc.fiocruz.br/aids20anos/linhadotempo.html>>. Acesso em 29 jul. 2021.

foi questionado se a aids estaria presente em suas composições, pergunta à qual respondeu: “que eu saiba, não existe [a aids] na poesia propriamente nem na música. Não existe isso porque não é um tema que me seduza, entende? É um tema de que eu falo em prosa porque eu não sinto gana de cantar. É uma das coisas mais tristes”³. Autor de canções *pop rock* de teor erótico e, muitas vezes, homoerótico⁴, como “Pra sempre e mais um dia”⁵ e “Difícil”⁶, Cicero não apenas compartilhava um sentimento de tristeza em relação à epidemia do hiv/aids, como também apontava para um aparente silenciamento da temática na canção popular-comercial. Contudo, será que, de fato, o vírus e a síndrome⁷ não estiveram presentes na música brasileira como matéria-prima, a exemplo do que ocorre historicamente com outros tópicos da cultura que se cristalizam na trajetória da canção?

Optamos, neste texto, por olhar com maior interesse as expressões do *pop rock* brasileiro, porque identificarmos nele um campo profícuo para as questões do hiv/aids. Também conhecido como BRock, historicamente, o gênero, que se funda tanto em uma similaridade estética quanto constitui um rótulo mercadológico em seu tempo, foi um dos principais representantes da revolução comportamental que viria a reboque da transição democrática⁸ e que, tão logo surgissem a síndrome e o vírus, seria solapada. Mesmo no caso de compositores e cantores usualmente associados à MPB que aqui enfocamos, como Caetano Veloso, observa-se uma proximidade estética à proposta do *pop rock* nacional, que justificaria sua pertinência ao repertório de canções que será analisado qualitativamente. Em um olhar cronológico, grande parte das composições e gravações selecionadas se confinam aos anos 1980, porém igualmente foram consideradas aquelas produzidas por artistas que, na década posterior, continuaram a explorar a linguagem *pop rock*, por acreditarmos em mudanças das representações do hiv/aids dentro da obra de um artista, como em Rita Lee, de quem examinamos uma canção de 1985 e outra de 1998.

Em linhas gerais, pretendemos abordar a epidemia da aids tomando a canção como objeto cultural dotado de potencialidades de interpretação e reflexão social. Nessa direção, nós abordaremos, cronologicamente, em exemplos do *pop rock* nacional que trouxeram, direta ou indiretamente, a tópica do hiv/aids. Privilegiamos, em nossa análise, as letras, compreendendo a palavra cantada como uma das chaves principais para a significação na música brasileira, enxergando a “riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados” outrora destacada por José Miguel Wisnik.⁹ Contudo, buscamos, paralelamente, abarcar a *performance*, por entendermos que as dimensões performá-

³ CICERO, Antonio. O anonimato também pode ser um ‘barato’. In: NOGUEIRA, Arthur (org.). *Antonio Cicero*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 34.

⁴ Respectivamente, de versos como “ninguém no mundo faz o que ele me faz/ tanto romance, tanta graça e pornô” e “sexo é bom/por que não com ela?”.

⁵ “Pra sempre e mais um dia” (Marina Lima/Antonio Cicero), Marina Lima. LP *Fullgás*, Philips, 1984.

⁶ “Difícil” (Marina Lima/Antonio Cicero), Marina Lima. LP *Todas*, Philips, 1985.

⁷ Importante destacar as diferenças entre a aids e o hiv. O vírus da imunodeficiência humana (hiv), se não controlado, pode desencadear a síndrome da imunodeficiência humana. Nesse sentido, viver com hiv não significa “ter” aids, expressão equivocadamente repetida sem qualquer crítica. Nem todos aqueles que vivem com hiv, se estiverem em tratamento, desenvolverão a aids. A aids, por si só, também não mata: a síndrome, de ordem imunológica, torna o organismo vulnerável a doenças oportunistas.

⁸ Cf. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago, 2013.

⁹ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez”. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 171.

ticas comportam camadas de sentido significativas para o material cancional.¹⁰ Pela perspectiva da *performance*, procuramos considerar os elementos constitutivos da canção/gravação, como letra, melodia, arranjo, voz, entonação, entre outros aspectos, na medida em que eles se apresentem como relevantes para a produção de sentido no decorrer do processo de interpretação que desenvolvemos. Enfim, apostando em uma abordagem multidisciplinar que se faz necessária diante de um objeto tão complexo quanto a canção, estabelecemos um diálogo com as áreas da psicologia, estudos da linguagem, historiografia, ciências sociais e comunicação, além dos estudos multidisciplinares em torno do hiv/aids.

A principal hipótese deste artigo é a de que o hiv e a aids surgiram no *pop rock* nacional de forma síncrona à epidemia no país, revelando alguns dos principais sentidos históricos, sociais e subjetivos que o vírus e a síndrome adquiriram. Não apenas se pôde cantar o hiv/aids como também esse gesto refletiu e refratou questões candentes de sua trajetória.

Aids, a “nova moda” de Nova Iorque

As notícias da aids chegaram ao Brasil em 1981, quando foram relatados internacionalmente os primeiros casos de um raro e agressivo tipo de câncer de pele¹¹ que surpreenderam a classe médica pela sua incidência em homens estadunidenses homossexuais. Todos, pouco tempo depois de seus diagnósticos, chegaram ao óbito. Essas lesões eram o primeiro vestígio da aids, que somente seria reconhecida e nomeada como a síndrome da imunodeficiência adquirida alguns meses depois, após estudos preliminares que investigaram as particularidades da doença. Até aquele ponto, ela se mostrava muito mais complexa e misteriosa do que se imaginava. A aids nascia, assim, sob a insígnia da incógnita e do espanto.

Faltavam conhecimentos concretos sobre o mecanismo da doença, seu diagnóstico e possível tratamento, enquanto sobravam especulações baseadas no precário saber disponível. Uma vez que os casos incidiram inicialmente sobre homens homossexuais, houve uma equívoca associação direta entre a aids e a homossexualidade masculina – enganosa percepção que só seria demovida a partir da descoberta do patógeno (o hiv), em 1985, e verificada na prática com o adoecimento de mulheres ainda na década de 1980. Como lembra Antonio Carlos Oliveira de Almeida, a síndrome chegou a ser chamada de “câncer gay”, “peste gay” e “Grid”, um acróstico de *gay related immunodeficiency*.¹² É nesse momento em que o termo “gay”, importado da cultura norte-americana, começou a tornar-se cada vez mais comum no espaço públi-

¹⁰ Cf. GONÇALVES, Renato. *Nós duas: as representações LGBT na canção brasileira*. São Paulo: Lápis Roxo, 2016, p. 17-19.

¹¹ Tais lesões cutâneas foram acertadamente associadas ao sarcoma de Kaposi, um câncer comumente relacionado às condições ambientais das regiões banhadas pelo Mar do Mediterrâneo. O que intrigava os cientistas era que esses pacientes não tinham qualquer vínculo com tal região geográfica.

¹² ALMEIDA, Antonio Carlos de Oliveira. *O mel, a abelha e o cavalo que voava: escritas da aids*. Tese (Doutorado em Psicologia) – USP, São Paulo, 2008.

co, substituindo as antigas alcunhas que denominavam a homossexualidade masculina, como “veado”, “invertido” e “entendido”¹³.

A primeira canção brasileira a trazer o tema da aids explicitamente foi gravada por Leo Jaime, em seu disco de estreia, *Phodas c*, em 1983. Em “Aids”, é possível destrinchar questões que rondaram a síndrome nos anos iniciais de sua epidemia.

*É a última moda que chegou de Nova Iorque
E deve ser bom como tudo que vem do Norte
A sua mãe vai gostar, o seu pai vai achar moderno
Mais quente o inferno, essa onda é de morte*

*New wave, patins, Lennon and tênis Nike
Walkman, Big Mac, Fender StratoCaster
Vai pegar e vai pintar até na novela das oito
E você vai copiar, vai copiar, vai copiar*

*Aids, não tente colocar band-aids*¹⁴

De cara, destaca-se o foco da canção, a aids, presente no título e no refrão, partes importantes de composições integradas à linguagem *pop* por dar nome ao produto fonográfico e desenvolver um mote de fácil memorização para o ouvinte. Sob a rubrica do *pop*, gênero voltado ao consumo, nota-se uma estrutura discursiva semelhante à retórica publicitária que visa à apresentação de produtos e marcas, objetivando-se “persuadir um auditório particular”.¹⁵ Empregando-se determinados recursos retóricos clássicos da publicidade, como a hipérbole (“a última moda”), a função conativa (o voltar-se ao destinatário da canção, como em “sua mãe” e “seu pai”, além do uso do imperativo) e a chamada à ação (o *call to action* “não tente colocar band-aids”), percebe-se uma paródia dos tradicionais enunciados publicitários. A paródia se dá por se entender a doença como um novo produto ou marca a ser consumido.

Juntamente a essa apropriação estilística, está a euforia como recurso expressivo: a aids, mesmo sendo uma “onda de morte”, é uma “moda” que vai ser “copiada”, de tão “moderna” e “boa” (“como tudo que vem do Norte”). O canto de Léo Jaime, calcado em uma entonação humorística, sobretudo no refrão, emula a estética eufórica dos *jingles*, formato publicitário de fácil assimilação, também desenvolvido pelo *riff* da guitarra, outro procedimento estilístico que sublinha a reiteração musical para produzir a reverberação da mensagem sonora na cabeça do ouvinte. Tomando a sigla como um rótulo mercadológico para uma novidade, ao equipará-la a nomes de marcas em inglês como Walkman, Big Mac e Fender StratoCaster (pronunciados à maneira inglesa), reitera-se o caráter intruso e importado do termo. Em vez da pronúncia aportuguesada da aids (/aids/), canta-se a palavra com o sotaque inglês

¹³ Na história da homossexualidade brasileira no século XX, encontram-se diversos outros termos. Cf. GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

¹⁴ “Aids” (Leo Jaime e Leandro), Léo Jaime. LP *Phodas c*, Columbia, 1983.

¹⁵ CARRASCOZA, João Anzanello. *Razão e sensibilidade no texto publicitário*. São Paulo: Futura, 2004, p. 15.

(/eɪdz/), tal como em “Vamo comê”¹⁶, gravada por Caetano Veloso em 1987, reforçando-se a procedência estadunidense da doença.

A ideia de uma suposta origem norte-americana da aids nos coloca diante um dado histórico relevante sobre a epidemia no Brasil. A enfermidade, que, inicialmente, parecia ser distante da realidade brasileira, mostrou-se próxima quando, em 1982, começaram a ser diagnosticadas e divulgadas as primeiras suspeitas no país. Seus pacientes eram todos homens homossexuais que estiveram nos Estados Unidos ou que mantiveram relações sexuais com norte-americanos, o que ajudava a delinear o rastreamento da doença que tinha *a priori* aquela nação como epicentro.¹⁷ A aids, no imaginário social nacional, seria uma doença de “gays ricos”, que a desenvolveriam como resultado de uma vida sem regras ou limites, na qual fossem comuns o uso excessivo de drogas e a alta rotatividade de parceiros sexuais.¹⁸ Corroborou essa construção imagética o fato de os Estados Unidos terem se convertido, em pouco tempo, em uma referência na investigação científica da aids para onde muitos pacientes brasileiros com boas condições financeiras se dirigiam a fim de se submeterem a tratamentos experimentais que vinham sendo desenvolvidos.

Ainda não existiam muitas informações científicas sobre a nova síndrome que afetava o sistema imunológico de seus pacientes ou sobre as maneiras de manejar tanto a doença quanto sua transmissão. A única certeza que se tinha até então era a morte, visível, noticiada e espetacularizada na mídia (aspecto que retomaremos mais adiante, quando falarmos das escritas subjetivas soropositivas de Cazuzza). A aids era uma sentença de morte, como ressaltava Herbert Daniel, destacado ativista soropositivo brasileiro nas décadas de 1980 e 1990: “quando se tem aids, dizem as más e as poderosas línguas que nós somos ‘aidéticos’ e que, para fins práticos, suportamos uma morte provisória até que a definitiva morte logo chega”.¹⁹ A morte, única certeza que se tem da vida (vivendo-se ou não com o hiv), para as pessoas que eram diagnosticadas com aids era uma fatalidade irremediável ou, parafraseando a canção de Léo Jaime, não havia “band-aid” que remediasse tal vaticínio.

Na composição citada, a morte decorrente da aids é tratada com um humor próprio à geração musical da qual Leo Jaime fez parte. O que hoje poderíamos interpretar como uma abordagem insensível e até mesmo desrespeitosa da temática deve ser compreendida a partir do enquadramento geracional que rodeia a canção. Do ponto de vista histórico e cultural, o período em que a aids chega ao Brasil é muito particular. No contexto do fim da ditadura militar, que, muitas vezes, perseguiu e censurou expressões divergentes da sexualidade²⁰, a síndrome logo representaria um retrocesso frente aos avanços comportamentais que se verificavam na cultura brasileira em meio à luta contra a ação dos aparelhos repressores do Estado. Parte da geração do *pop rock*

¹⁶ “Vamo comê” (Caetano Veloso e Tony Costa), Caetano Veloso. LP *Caetano*, Philips, 1987.

¹⁷ Posteriormente, descobriu-se que, ao que tudo indica, a enfermidade veio da África. Para mais informações sobre o rastreamento da epidemia, ver JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: aids, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

¹⁸ Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 394 e 395.

¹⁹ DANIEL, Herbert. *Vida antes da morte*. Rio de Janeiro: ABIA, 1994, p. 21.

²⁰ Cf. QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – USP, São Paulo, 2017.



nacional, ao usar o deboche e o besteirol como recursos estilísticos e expressivos, nascia com uma proposta de desmoralizar “com o riso a sisudez da cultura criada sob a ditadura”.²¹ Essa parece ser uma abordagem que vai na direção oposta à resposta que setores conservadores deram à aids ao se aproveitarem da doença para propagar a ideia de que ela seria “um castigo merecido” à homossexualidade, para empregar as palavras do então arcebispo do Rio de Janeiro.²²

O “vírus do amor”: a aids e suas metáforas

Na mesma linha de euforização da aids, “Vírus do amor”, de 1986, nomeia o agente patógeno da aids, uma das principais descobertas sobre a doença naquele ano. Gravada por Rita Lee e Roberto de Carvalho no disco *Rita e Roberto*, a canção de estética *new wave*, uma das linguagens utilizadas pelo *pop rock* brasileiro, “fala sobre a sorradeira aids camuflada de morte”, como posteriormente definiu a própria compositora²³:

*Aqui estamos nós
Turistas de guerra
Bizarros casais
Restos mortais do Ibirapuera*

*O vírus do amor
Dentro da gente
Beira o kaos²⁴
42 graus de febre contente*

*Prisioneiros de um arranha-céu
Lá embaixo o mundo cruel é tão chatinho*

*Você é toda minha munição
Não negue fogo pro meu coração machucadinho
Cambalache de paixão²⁵*

“Turistas de guerra”, “restos mortais”, “prisioneiros”, “munição”, “fogo”: visivelmente, “Vírus do amor” trabalha com imagens bélicas que nos remete ao tratamento comum dispensado à aids. Havia algo a ser combatido, e eram muitos os “combatentes” derrubados pelo “inimigo”. Isso permite pensarmos nas reflexões de Susan Sontag a respeito das metáforas da doença. Ao final dos anos 1980, a autora norte-americana, ao revisitar seu livro *A doença como metáfora*, originalmente lançado em 1978, acrescentou-lhe o ensaio “Aids e suas metáforas”, um complemento à reflexão motivada por um câncer

²¹ VENTURA, Zuenir. Depois de 21 anos, o desacordo. In: GASPARI, Elio, VENTURA, Zuenir e HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 268.

²² Apud JARDIM, Eduardo, *op. cit.*, p. 43.

²³ LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016, p. 205.

²⁴ Referência a Kaos Brasilis, grife brasileira de vanguarda nos anos 1980, cujo estilo *new wave* era marcado pelo exagero de cores e formas e pela maximização de informações visuais.

²⁵ “Vírus do amor” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), Rita Lee e Roberto de Carvalho. LP *Rita e Roberto*, Som Livre, 1986.

que ela enfrentara na década anterior.²⁶ À luz da epidemia mundial da síndrome, Sontag reconheceu algumas repetições: os símbolos da guerra, do combate e da militarização outrora identificados na linguagem empregada na luta contra o câncer novamente eram utilizados para representar o hiv na trama cultural de seu tempo. Alguns dos efeitos mais problemáticos da linguagem militar, segundo a autora, seriam o flerte com o autoritarismo na gestão da aids e o alto peso na estigmatização do doente.

Entretanto, a canção vai além do achatamento da questão e personifica o hiv ao envolvê-lo de sentidos edulcorados, o que pode ser percebido no canto de Rita Lee, que oscila entre o brado, na descrição inicial do cenário, e o sussurro compassivo, nas vozes finais que docilmente repetem “febre”, “vírus do amor” e “cambalache”, como a delirar em estado febril, de paixão ou de infecção. O foco dado no vírus dialoga com um contexto histórico marcante na trajetória epidemiológica da aids: entre 1983 e 1985 registraram-se avanços importantes para o diagnóstico e o tratamento da aids, pois, pela primeira vez, o hiv fora isolado e identificado como o agente que desencadearia a síndrome a imunodeficiência adquirida. Com essa descoberta científica, possibilitava-se, enfim, a delimitação do caráter infeccioso da doença, de seus modos de transmissão e de estratégias de testagem e tratamento. Daquele momento em diante, começou-se a diferenciar síndrome (aids) e vírus (hiv), e essa informação tornou-se mais uma “munição”, mostrando que a aids não era exclusiva de um determinado segmento da população.

Falar em “vírus do amor”, como na composição, implica efeitos de sentido distintos dos signos científicos por vezes duros que abordavam a aids. Ao atribuir uma alcunha afetiva para o agente infeccioso, redimensionavam-se as extensões do vírus sobre a vida do sujeito que vivia com hiv, colocando também em perspectiva seus afetos. Afinal, houve impactos profundos na vida conjugal e amorosa daqueles que conviveram com o hiv. O sentimento de culpa por alojar o vírus ou o medo de infectar-se afetavam a sexualidade e a subjetividade, sobretudo da população homoerótica masculina, que até então era a mais impactada, como documentou o psicólogo Claudio Ferreira ao entrevistar indivíduos soropositivos no início da década de 1990.²⁷ Como exemplo desse aspecto psicossocial do período, um ano após “Vírus do amor”, o pintor Darcy Penteado criou um cartaz que, juntamente a indicações de como se proteger da exposição ao vírus, recorrendo a preservativos e à masturbação mútua, encorajava o sexo. Nele se lia “Transe numa boa. Sexo é bom, não deixe a aids acabar com isso”. Diante do vírus, era preciso discriminar, no discurso público, o que era preconceito moral para com as sexualidades divergentes da norma heterossexual (impulsionado pelas campanhas de higienização e perseguição dos grupos homossexuais²⁸) e o que era informação científica necessária para se continuar a levar uma vida sexual “protegida” no contexto da

²⁶ Cf. SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

²⁷ Ver FERREIRA, Claudio Vital de Lima. *Conversando com o paciente hiv positivo: um estudo clínico*. Tese (Doutorado em Ciências Médicas) – Unicamp, Campinas, 1992.

²⁸ Campanhas midiáticas sinalizavam a população homossexual como vetor exclusivo da aids e inclusive sugeriam extermínios em massa para a erradicação da síndrome, além de serem rotineiras as piadas e as demonstrações de exclusão e punição a todos os homossexuais na mídia, nos hospitais e na vida pública, como exemplifica a fala do radialista Afanásio Jazadji, de São Paulo, que defendia o isolamento compulsório de homossexuais. Ver TREVISAN, João Silvério, *op. cit.*, 393-406.

epidemia da aids. Antes de tudo, era preciso retomar os prazeres da sexualidade.

Em “Vírus do amor”, há uma celebração dos “bizarros casais” que ferrem sob “42 graus de febre”, um dos mais notórios sintomas do enfraquecimento do sistema imunológico, e olham para o “mundo cruel” com pena, por considerá-lo “tão chatinho”. O arranjo, baseado nos timbres eletrônicos de *pads* que preenchem o espaço sonoro – estética própria ao *new wave* –, enquadra o cenário futurista, como se o mundo tão duro devesse ser superado pelas novas possibilidades que se abriam. Nesse sentido, poderíamos mirar essa construção como uma ode aos laboratórios sexuais que a homossexualidade representou antes da aids, na visão de Néstor Perlongher.²⁹ A exacerbação e o exercício do erotismo e da libertinagem como uma filosofia de vida logo foram solapados pelos discursos médicos e morais que recaíram sobre as sexualidades divergentes. Tais expressões da vida libidinal, para os setores conservadores, eram “degradantes” por supostamente e necessariamente representarem um risco à vida. Um exemplo muito interessante da construção moral da aids está em “Rubens”, canção gravada pelo grupo Premeditando o Breque, que tematizava um relacionamento afetivo e sexual entre o eu lírico masculino e um outro homem (Rubens), sempre ponderada pelo julgamento alheio, que, por vezes, tomava a existência da aids como argumento:

*A sociedade não gosta
O pessoal acha estranho
Nós dois brincando de médico
Nós dois com esse tamanho
E com essa nova doença
O mundo inteiro na crença
Que tudo isso vai parar
E a gente continuando
Deixando o mundo pensar³⁰*

No cenário vertiginoso dos arranha-céus de São Paulo, simbolizado, na canção de Rita Lee e Roberto de Carvalho, pelo esguio obelisco do Ibirapuera que guarda os restos mortais dos combatentes da chamada revolução constitucionalista de 1932³¹, também é reproduzida a sensação de confinamento dos primeiros pacientes da aids nos hospitais paulistanos de referência nacional, como o Hospital Emílio Ribas na região das Clínicas. Na oposição metafórica entre o céu e o terreno, os altos prédios e as ruas, estão contrapostos o delírio da febre, resultante da exacerbação do amor, e a crueza do mundo social, punitivo em relação àqueles que “não negam fogo” para as paixões e as vivem intensamente.

Ao humanizar o vírus, Rita e Roberto limam o moralismo embutido nas representações do hiv, como posteriormente afirmou Herbert Daniel no ensaio “O vírus é inocente”: “ao contrário dos médicos, o vírus não tem cóni-

²⁹ Ver PERLONGHER, Néstor. O desaparecimento da homossexualidade. *Saúde Loucura*, n. 3, São Paulo, 1992.

³⁰ “Rubens” (Mario Manga), Premeditando o Breque. LP *Grande coisa*, EMI, 1986.

³¹ Agradecemos a Roberto de Carvalho e Rita Lee pelos esclarecimentos fornecidos diretamente ao pesquisador sobre esse ponto específico de “Vírus do amor”.

go de ética [...] ao contrário de ilustres preladados, o vírus é inocente, nem mesmo acredita num Deus vingativo, e não é sua função castigar os pecadores”.³²

Cazuza e as escritas subjetivas da aids

De todos os artistas brasileiros dos anos 1980 talvez o mais associado diretamente à epidemia da aids tenha sido Cazuza, que se descobriu soropositivo ainda em meados da década, mas só teria sua condição sorológica positiva divulgada na imprensa em 1989. A revista *Veja*, de circulação nacional, em abril daquele ano, estampou na capa um retrato do compositor/cantor sob a sensacionalista chamada “Cazuza, uma vítima da Aids agoniza em praça pública”. Muito já se questionava sobre seu estado de saúde, devido ao seu visível emagrecimento, notável, acima de tudo, nas *performances* ao vivo e em aparições públicas.³³ Porém, com a confirmação de sua sorologia, a revelação produziu consequências profundas na recepção e na leitura de seu trabalho, como veremos a seguir.

Cazuza foi apenas um dos muitos artistas que tiveram sua saúde questionada pela opinião pública em meio a especulações alimentadas pelos veículos de imprensa. A todo instante, a mídia especulou sobre o eventual adoecimento por aids de personalidades ilustres, sobretudo daqueles que fossem abertamente ou não homossexuais. Um caso emblemático foi a ida do estilista Clodovil Hernandez ao programa “Cara a cara”, de Marília Gabriela, na Rede Bandeirantes de Televisão, para revelar em horário nobre o histórico de seus exames laboratoriais e desmentir os boatos de que vivia com hiv. Na seara da música, ainda assistiríamos ao padecimento de Renato Russo, ex-líder da banda Legião Urbana, sem falar do falecimento do astro internacional Freddie Mercury, vocalista da banda Queen.

Os efeitos da midiatização da aids incorporada em figuras públicas como Cazuza, de certa forma, assinalavam alguns dos estigmas e equívocos mais comuns que cercam a síndrome: a aids teria uma “cara”, passível de ser percebida e diagnosticada a olho nu pelo porte físico da magreza extrema e rostos marcados pelo cansaço, além da fraqueza e da apatia que abate seu pacientes; o hiv conduziria a uma morte lenta e dolorosa, como se observam nas constantes internações em hospitais e nas tentativas, em vão, de cura por meio de tratamentos experimentais das mais diversas ordens³⁴; e, por fim, a ideia de que a aids seria irremediável.

Pensando-se sob a perspectiva comunicacional que considera a *performance* e a imagem pública do intérprete como aspectos relevantes à produção de significado de uma canção³⁵, é cabível refletir sobre como a sorologia positiva atravessa ao menos quatro composições autorais de Cazuza lançadas nos últimos anos de sua carreira, a saber: “Boas novas”³⁶ e “Ideologia”³⁷, incluídas

³² DANIEL, Herbert, *op. cit.*, p. 29.

³³ Cf. ARAÚJO, Lucinha. *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 1998.

³⁴ Como documenta sua mãe, Lucinha Araújo, Cazuza chegou a viajar algumas vezes à cidade de Boston, nos Estados Unidos, para se submeter a tratamentos experimentais ainda muito incipientes, que não proporcionaram melhoras substanciais à sua saúde. Cf. *idem, ibidem*.

³⁵ Ver GONÇALVES, Renato. *Nós duas, op. cit.*

³⁶ “Boas novas” (Cazuza), Cazuza. LP *Ideologia*, Philips, 1988.

³⁷ “Ideologia” (Cazuza e Roberto Frejat), Cazuza. LP *Ideologia, op. cit.*

no LP *Ideologia* (1988), “O tempo não para”³⁸, em disco homônimo de 1988, e “Cobaias de Deus”³⁹, do LP *Burguesia* (1989). Todas compostas em primeira pessoa do singular, por meio da figura de um eu lírico que se funde e confunde com a própria imagem pública de seu compositor, tais canções nos revelam algumas escritas subjetivas da aids.

“Boas novas”, parafraseando as manchetes de jornais sensacionalistas, mostra o quanto a morte “estava viva” para aquele que dela se aproximou, como no refrão a seguir:

*Senhoras e senhores
Trago boas novas
Eu vi a cara da morte
E ela estava viva*⁴⁰

A partir do paradoxo entre dois princípios essenciais da existência, Cazuza reafirma a vida diante da morte, não apenas aquela que virá como única certeza da condição humana, mas igualmente da morte civil quando se descobre soropositivo. Poderíamos traçar um paralelo com a posição assumida por Herbert Daniel, em 1989, frente à sua condição soropositiva: “de um momento para outro, o simples fato de dizer ‘estou vivo’ tornou-se um ato político. Afirmar minha qualidade de cidadão perfeitamente vivo é uma ação de desobediência civil. Por isto, repito constantemente, desde que soube que estava com aids, que sou vivo e cidadão. Não tenho nenhuma deficiência que me imunize contra os direitos civis. Apesar da farta propaganda em contrário”.⁴¹

Seguida por “Boas novas”, “Ideologia”, canção que abre o disco homônimo, fala de um sentimento de descrença política (impulsionada, em parte, pelo precário exercício da democracia naqueles anos) que dialoga, de alguma maneira, com uma ferida narcísica de uma geração pulsante, cujos rápidos avanços comportamentais, sexuais e sociais foram refreados pela epidemia da aids. Um verso, em especial, destaca um dos muitos dissabores acarretados pela síndrome: “meu prazer agora é risco de vida”. Afirmção à qual, posteriormente, em gravação ao vivo no mesmo ano, Cazuza acrescenta um questionamento: “será?” Seja como for, a situação dos soropositivos, nos anos 1980, estava, como era perceptível, atravessada por dimensões políticas de discriminação e estigmatização que impactariam as políticas públicas de acolhimento e manejo da epidemia.⁴²

Ao final da década, às frustrações de uma realidade sociopolítica conturbada, potencializada pela ressaca pós-promulgação da Constituição de 1988 – em que foram expostas as fissuras de um Brasil continental que apresentava problemas diversos e de enorme complexidade –, era adicionado o hiv/aids na formação de subjetividades, notadamente as homoeróticas. O blues “O tempo não para”, um dos *hits* de Cazuza, gravado ao vivo (algo que injetará ainda mais densidade aos sentidos do discurso da canção), nomeava a má-

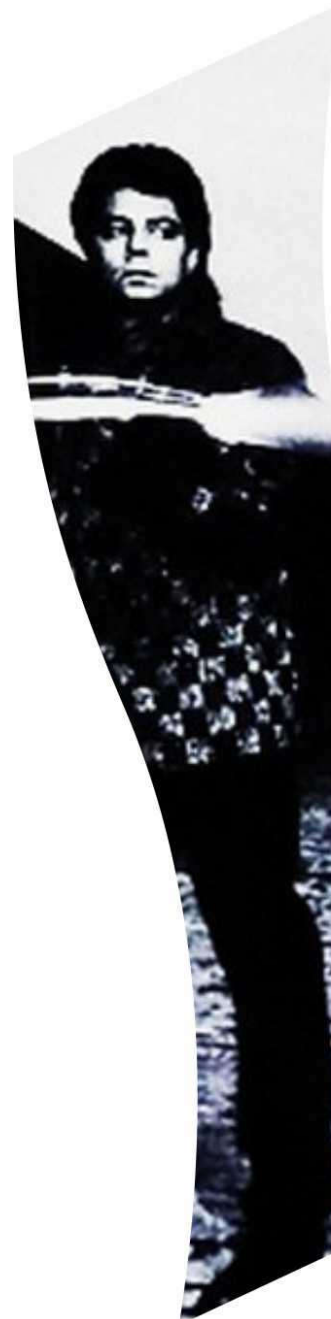
³⁸ “O tempo não para” (Arnaldo Brandão e Cazuza), Cazuza. LP *O tempo não para – ao vivo*, Philips, 1988.

³⁹ “Cobaias de Deus” (Angela Ro Ro e Cazuza), Cazuza. LP *Burguesia*, Philips, 1989.

⁴⁰ “Boas novas”, *op. cit.*

⁴¹ DANIEL, Herbert, *op. cit.*, p. 32.

⁴² Cf. JARDIM, Eduardo, *op. cit.*, p. 30.



goa (“minha metralhadora cheia de mágoas”), o cansaço (“eu sou um cara/ cansado de correr/ na direção contrária”) e o marasmo (“eu vejo o futuro repetir o passado/ eu vejo um museu de grandes novidades”) diante dos problemas que o país enfrentava.

Quando lemos a composição sob a ótica subjetiva do corpo e da vivência soropositiva, tais palavras ganham outra dimensão: apresenta-se um sujeito que sente o rápido passar do tempo, o que, à época, na falta de perspectiva de cura da aids ou do mínimo tratamento efetivo da síndrome, era uma questão extremamente sensível. O senso de urgência de uma vida que se esvai rapidamente pela aids parece conferir mais sentido à busca pela maximização das experiências, traço presente na *persona* de Cazuza desde “Exagerado”⁴³, sua canção-tema lançada em 1985. Embora saber que se convivia com aids fosse uma sentença de morte, enquanto se vivesse, a esperança ainda resistiria, como se depreende do trecho abaixo de “O tempo não para”:

*Mas se você achar que eu tô derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não para
Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta*⁴⁴

Composta durante uma das longas estadias de Cazuza em hospitais e gravada em estúdio com muita dificuldade (por causa da debilitação de seu físico que somente permitia a locomoção com a ajuda de cadeira de rodas)⁴⁵, “Cobaias de Deus”, de 1989, é uma canção tortuosa, incômoda e até mesmo confusa, com efeitos de sentido produzidos pela estrutura cíclica da melodia, a métrica errante de seus versos e a falta de rimas internas ou externas, recursos expressivos clássicos na retórica de músicas voltada ao consumo.

*Se você quer saber como eu me sinto
Vá a um laboratório ou um labirinto
Seja atropelado por esse trem da morte
Vá ver as cobaias de Deus
Andando na rua pedindo perdão
[...]
Me tire dessa jaula, irmão, não sou macaco
Desse hospital maquiavélico
Meu pai e minha mãe, eu tô com medo
Porque eles vão deixar a sorte me levar
[...]
Nós, as cobaias de Deus, vivemos muito sós
Por isso, Deus tem pena e nos põe na cadeia
E nos faz cantar, dentro de uma cadeia
E nos põe numa clínica e nos faz voar
Nós, as cobaias de Deus*

⁴³ “Exagerado” (Cazuza, Ezequiel Neves e Leoni), Cazuza. LP *Cazuza*, Som Livre, 1985.

⁴⁴ “O tempo não para”, *op. cit.*

⁴⁵ Cf. ARAÚJO, Lucinha, *op. cit.*

*Nós somos as cobaias de Deus*⁴⁶

Percorrendo o labiríntico circuito hospital-jaula-laboratório-cadeia, dispositivos de controle e sujeição⁴⁷, o eu lírico de “Cobaias de Deus” transmite a sensação de abandono, solidão e medo ao ser “atropelado” pelo “trem da morte”, a aids. O canto de Cazuzza, já bastante debilitado, mostra-se rouco e fraco, reiterando os sentidos colocados pelo sujeito que fala. O desconhecimento sobre o hiv e a aids, que de início se manifestava até na comunidade médica, prejudicou o tratamento dos pacientes, fazendo com que, muitas vezes, homens e mulheres soropositivos passassem por situações de violência e preconceito em clínicas e hospitais. Como diz Ferreira, “se não existe cura, a medicina [no caso da aids] dá ao paciente a responsabilidade de sua própria saúde [...] antes transferida para a medicina”.⁴⁸ Incapaz de resolver completamente a síndrome, a medicina deixava as pessoas hiv-positivas à própria sorte, como Cazuzza coloca na composição.

Premido pelo desamparo, o eu lírico se identifica como “cobaia de Deus”, assumindo, assim, a existência de algo maior do que a vida terrena ao mesmo tempo em que reconhece sua pequenez diante dessa figura suprema. A culpa moral que recaía sobre a sexualidade fazia, algumas vezes, com que sujeitos soropositivos se voltassem às religiões. Embora as Igrejas que condenavam a homossexualidade acreditassem que a natureza, com a aids, cobrava o preço pela sodomia e pelo sexo sem fins reprodutivos, elas serviram como refúgio para pessoas que sofriam com a aids e nelas buscavam respostas para seus medos e angústias⁴⁹, quando não o “perdão”, como posto na canção. A religião, como um dispositivo psicossocial, funcionava como uma ferramenta para aplacar o sentimento de insignificância do humano, repetição que Sigmund Freud localizou na história das civilizações.⁵⁰

Por fim, a reclusão reiterada em “Cobaias de Deus” nos revela outro aspecto dos desdobramentos subjetivos da aids naquele momento. Como acentua José Juliano Cedaro, “para não serem aniquiladas pelos seus sintomas sociais, [as pessoas soropositivas] optam – ou se veem obrigadas – a esconder ao máximo essa condição, como se fosse uma clandestinidade sem sair do lugar onde se vive”.⁵¹ A vida reclusa e o afastamento do mercado de trabalho eram imposições para se proteger de “fofocas” ou especulações de colegas. A aids, portanto, teria efeitos que vão além do corpo: perpassam subjetividades e mobilizam afetos os mais diversos.

Cazuzza viria a falecer aos 32 anos de idade, em 1990.

⁴⁶ “Cobaias de Deus”, *op. cit.*

⁴⁷ Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. 43. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

⁴⁸ FERREIRA, Claudio Vital de Lima, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁹ Cf. CEDARO, José Juliano. *A ferida na alma: os doentes de aids sobre [sic] o ponto de vista psicanalítico*. Tese (Doutorado em Psicologia) – USP, São Paulo, 2005.

⁵⁰ Ver FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras completas*, v. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁵¹ CEDARO, José Juliano, *op. cit.*, p. 111.

Aids e mobilização coletiva

Ainda que no final da década de 1980 se observasse um grande número de mortes decorrentes da aids, a epidemia tomava contornos políticos importantes. Seguindo-se o caminho desbravado pela Associação Brasileira Interdisciplinar da Aids (Abia), criada em 1987 no Rio de Janeiro, as primeiras redes de solidariedade se estabeleceram com base em Organizações Não Governamentais (ONGs) e congressos científicos temáticos, qualificando o debate público e promovendo a troca de informações entre o Brasil e outros países.⁵² A coletividade convertia-se numa estratégia necessária e eficiente como uma resposta à situação.

A união coletiva de parcelas da sociedade civil, do poder público, dos especialistas das áreas interessadas na aids (medicina, farmacologia, psicologia e afins) e pessoas vivendo com hiv acionou novas percepções, condutas e reflexões. Tendo a cura ou, ao menos, o tratamento adequado em vista (o AZT foi um dos principais marcos naquele período, como veremos), tais frentes de luta cultivavam a esperança, como “A cura”, de 1988, sintetizou:

*Existirá, em todo porto tremulará
A velha bandeira da vida
Acenderá, todo farol iluminará
Uma ponta de esperança*

*E se virá, será quando menos se esperar
De onde ninguém imagina
Demolirá toda certeza vã
Não sobrará pedra sobre pedra*

*Enquanto isso, não nos custa insistir
Na questão do desejo não deixar se extinguir
Desafiando de vez a noção
Na qual se crê que o inferno é aqui*

*Existirá e toda raça então experimentará
Para todo o mal, a cura⁵³*

Cantada a plenos pulmões por Lulu Santos, “A cura” é uma canção eufórica que clama pela “vida” em oposição à “morte”, que nem citada é. A linha melódica, ascendente, acompanha a flexão dos verbos no futuro do presente (“tremulará”, “acenderá”, “iluminará”, “virá”, “demolirá”, “sobrará”, “existirá” e “experimentará”), carregando os sentidos de esperança. Tratava-se de uma ode à “chama” da vida, a despeito de todo o “inferno” que o hiv/aids trazia. Apesar dele e vislumbrando novas possibilidades de tratamento, a composição insistia “na questão do desejo”, crendo na cura “para todo o mal”.

A mobilização política de fins dos anos 1980, além do enfrentamento à aids, culminaria na visibilidade das expressões homoeróticas ou desviantes

⁵² Cf. PARKER, Richard. *A construção da solidariedade: aids, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

⁵³ “A cura” (Lulu Santos), Lulu Santos. LP *Toda forma de amor*, BMG, 1988.

das normas sexuais hegemônicas (como no caso das identidades travestis e transgêneros), ressaltando os contornos políticos e os atravessamentos sociais que moviam tais subjetividades e corpos. Grande parte das ONGs direcionadas a essas populações, surgidas na década de 1990, decorreu da necessidade de acolhimento de pessoas soropositivas e da proposição educativa e coletiva de novas formas de prevenção à infecção do hiv.⁵⁴ De certo modo, o que poderia estigmatizar o homoerotismo tornou-se uma mola propulsora fundamental para o reconhecimento político e a atenção do poder público.

Pelo fim do preconceito, do estigma e da desinformação que rondavam os signos da aids, muita gente que vivia com hiv e ativistas passaram a ser porta-vozes e autoridades de campanhas midiáticas, renovando as suas representações. Livros como *Vida depois da morte*, de Herbert Daniel⁵⁵, e a literatura soropositiva de Caio Fernando Abreu⁵⁶ ampliaram a sensibilização da temática no espaço público. Já que a aids, frequentemente, significava também uma “saída do armário”, para empregarmos o termo mais comum em relação ao ato de revelar-se publicamente homossexual, os “veados” mostravam seu rosto como um gesto de luta por reconhecimento social e político.

É nessa chave de visibilidade política e dimensão social que podemos analisar um trecho de “Americanos”, registrada por Caetano Veloso no espetáculo musical *Circuladô vivo*, lançado em disco homônimo em 1992:

*Veados americanos trazem o vírus da aids
Para o Rio no Carnaval
Veados organizados de São Francisco conseguem
Controlar a propagação do mal
Só um genocida em potencial
De batina, de gravata ou de avental
Pode fingir que não vê que os veados,
Tendo sido o grupo-vítima preferencial,
Estão na situação de liderar o movimento
Para deter a disseminação do hiv⁵⁷*

Declamada após a execução de “Black or white”⁵⁸, canção que, no contexto, consiste num discurso em prol da igualdade social, “Americanos” quebra o encadeamento leve e *pop* da composição anterior para incorporar uma inflexão política à crítica aos estadunidenses (sobretudo, destacando suas contradições). Enquanto uma guitarra ao fundo reproduz um curto *riff* que causa a sensação de urgência, Caetano fala o texto muito rapidamente, transformando, por um momento, o seu *show* em palanque para a propagação de sua ideia. Embalando as suas reflexões está a questão da síndrome, que, como vimos, historicamente foi atrelada aos Estados Unidos. A composição faz menção ao

⁵⁴ Cf. FACCHINI, Regina. *Sopa de letrinhas: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 158-170.

⁵⁵ DANIEL, Herbert, *op. cit.*

⁵⁶ Ver FERNANDES, Guilherme. *Corpo e escrita: a elaboração da AIDS em Caio Fernando Abreu e Hervé Guilbert*. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP, São Paulo, 2016.

⁵⁷ “Americanos” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. LP *Circuladô vivo*, Philips, 1992.

⁵⁸ “Black or white” (Michael Jackson e Bill Bottrell), Caetano Veloso. LP *Circuladô vivo*, *op. cit.*

suposto paciente zero⁵⁹ da aids no Brasil, às mobilizações pioneiras em São Francisco no enfrentamento ao hiv⁶⁰ e às instituições sociais que ética e moralmente se opunham a qualquer conduta em torno da prevenção ao vírus (a Igreja católica, os setores conservadores na política e parte da classe médica).

Um dos pontos salientados por “Americanos” são as marcas do poder nas subjetividades, na sociedade e na cultura. Levando em conta a visão foucaultiana sobre microfísica do poder⁶¹, a aids e o hiv como que puseram em xeque o saber e a prática sexual que impregnam os discursos científicos, políticos e médicos (representados, na canção, pela “batina”, “gravata” e “avental”) e que, ao regularem corpos, desejos e comportamentos, reproduziam estruturas de poder. A aids, mais do que uma questão de foro íntimo e particular, era, sobretudo, uma matéria de interesse à saúde pública em geral, não apenas de determinadas populações-chave.

“Eu guardo o seu segredo”

Nos anos 1990, no que diz respeito ao tratamento da epidemia da aids, sucederam-se inequívocos avanços. A Zidovudina (AZT), primeiro fármaco a controlar o hiv no organismo, que começou a ser comercializado em 1987 com um alto custo, veio a ser distribuído gratuitamente pelo Ministério da Saúde brasileiro. Os antirretrovirais, que, pouco a pouco, foram surgindo (como, por exemplo, a Dinadosina, a Enfuvirtida e a Lamivudina, cuja combinação foi chamada, posteriormente, de “coquetel”), enquadraram a síndrome e o vírus como condições de saúde mais manejáveis e menos fatalistas, ao contrário do que se verificara anteriormente. Viver com hiv não era mais uma sentença de morte, pois tais medicamentos conseguiam controlar a infecção (mesmo que, inicialmente, de maneira precária) e possibilitar uma melhor qualidade de vida a seus pacientes.

No lugar da “morte”, os signos da aids orbitariam, daquele momento em diante, o universo dos medicamentos e de seus desdobramentos fisiológicos e, em particular, subjetivos. Em 1998, “O gosto do azedo”, de Beto Lee, gravado por Rita Lee, apontavam-se os múltiplos sentidos que recobriam o hiv:

*Para o sangue, sou o veneno
Eu mato, eu como, eu dreno
Para o resto da vida, sou extremo
Sou o gosto do azedo
A explosão de um torpedo
Contaminação do medo
Eu guardo o seu segredo*

*Sou o hiv que você não vê
Você não me vê*

⁵⁹ O termo, no campo da epidemiologia, designa o primeiro caso reconhecido e estudado de uma determinada epidemia.

⁶⁰ São Francisco (Califórnia, Estados Unidos) foi um dos palcos mais expressivos da epidemia da aids e do seu enfrentamento.

⁶¹ Ver FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.



Mas eu vejo você

*Sou a ponta da agulha
Tanto bato até que você fura
É minha a sua captura
Sou dupla persona
Sou estado de coma
Sou o caos, sou a zona
Seu nocaute na lona*

*Eu sou o livre-arbítrio
Sem causa, com efeito
Sua força é meu grande defeito
Sou a dor da tortura
Uma nova ditadura
Terminal da loucura
Sou o vírus sem cura⁶²*

Em comparação com “Vírus do amor”, “O gosto do azedo” atualiza as representações do vírus, dando-lhe uma carga mais dramática do que eufórica (em contraposição à abordagem da canção de 1985). Sorrateiro, o arranjo, com destaque para as cordas, o uso do bumbo e o timbre grave de instrumentos de sopro, desenha um cenário de suspense para a descrição de um eu lírico que se apresenta ameaçador. Em vez do eufemismo (com o emprego da metáfora), desenvolvem-se a prosopopeia e a nomeação explícita do hiv: “eu sou o hiv que você não vê”. Na primeira pessoa do singular, o vírus assume a condição de sujeito da canção e descreve suas equivalências (“sou a dor da tortura”, por exemplo), seus mecanismos (“tanto bato até que você fura”) e suas interpretações (“para o sangue, sou o veneno”). Embora componha um quadro soturno do vírus, explorando sentidos pouco ou nada agradáveis, como o “azedo”, o “caos” e a “zona” ou sublinhe a falta de cura, “O gosto do azedo” é construída em um cenário de convívio com o vírus, capaz de ser controlado quando descoberto – aspecto que fica subentendido na metáfora do jogo de olhares entre o vírus e o sujeito (“você não me vê/ mas eu vejo você”).

O hiv, em “O gosto do azedo”, provoca consequências marcantes na vida de quem convive com ele. As terapias antirretrovirais (TARVs), que àquela altura já se mostravam um pouco mais avançadas, muitas vezes provocavam efeitos adversos que iam desde a alteração do paladar até náuseas e sonolência, entre outros a curto e longo prazo.⁶³ O “terminal da loucura” e a “nova ditadura” citados na canção podem ser associados aos usos e consumos de fármacos, sendo o Efavirenz (cuja patente foi quebrada pelo Ministério da Saúde em 2007, um grande avanço para o seu acesso universal e gratuito) um dos antirretrovirais mais conhecidos pelos seus efeitos “alucinados”, para utilizarmos uma expressão empregada por um paciente com hiv entrevistado por Cedaro.⁶⁴ O corpo soropositivo, como em qualquer doença crônica, deve

⁶² “O gosto do azedo” (Beto Lee), Rita Lee. CD *Acústico MTV*, Universal, 1998.

⁶³ Atualmente, os efeitos são atenuados devido à expansão da tecnologia farmacêutica dos antirretrovirais (hoje, por exemplo, se contabilizam 22 possibilidades de antirretrovirais divididos em 6 tipos).

⁶⁴ Ver CEDARO, José Juliano, *op. cit.*, p. 103.

ser sempre submetido a medicamentos e analisado clinicamente (para a contagem dos linfócitos, por exemplo, índice fundamental para a evolução do tratamento antirretroviral). É o controle médico, farmacêutico e clínico que garantirá, em larga medida, a qualidade de vida daquele que vive com hiv.

No mais, o vírus aponta para a construção irreduzível da intimidade, agora transformada pela epidemia, como Anthony Giddens⁶⁵ observava no calor do momento. Conviver com hiv, como sugere a canção, é um “segredo” guardado. Pensando-se nas entrevistas realizadas com pacientes durante a década de 1990 e o início dos anos 2000, por Cedaro⁶⁶ e Ferreira⁶⁷, ganha corpo um cotidiano limitado por estratégias para esconder qualquer indício de convivência com o vírus, como a discrição na ida a hospitais e clínicas médicas, o mascaramento dos rótulos de comprimidos antirretrovirais e a dificuldade em se relacionar afetivamente com pessoas soronegativas e compartilhar sua condição sorológica. Aliás, até os dias atuais essa postura ainda é recorrente, porém aos poucos, vai sendo quebrada com a mudança dos paradigmas e dos estereótipos da vida soropositiva.

Como se cantou o hiv/aids?

Como vimos, o hiv/aids surgiu como tema de canções do *pop rock* brasileiro durante os anos 1980 e 1990, revelando sincronicamente os sentidos que envolveram a síndrome e o vírus. Escutar e interpretar tais canções nos faz remontar a trajetória do hiv/aids na sociedade e na cultura brasileira, evidenciando aspectos relevantes da epidemia nos diversos contextos históricos nos quais tais composições foram compostas e gravadas. Da chegada da aids, vinculada aos sentidos da “morte”, até o momento em que o vírus se torna apenas uma condição de saúde com a qual pode-se conviver com o auxílio de medicamentos, a canção popular-comercial retratou as principais movimentações da epidemia, destacando-se os fluxos epidemiológicos (dos Estados Unidos ao Brasil), as estratégias de eufemismo (na busca de atenuação do peso simbólico da doença e do vírus), as escritas subjetivas da aids no corpo soropositivo na sua fase inicial, as construções de redes de solidariedade e de mobilização política e os desdobramentos subjetivos do momento imediatamente pós-coquetel.

No repertório selecionado, notamos igualmente que a aids e o hiv ora surgiram de modo denotativo (isto é, mencionados explicitamente, como em “Aids”, “Americanos” e “O gosto do azedo”), ora de maneira conotativa (ou seja, implícitos em jogos de palavras ou metáforas, como em “Vírus do amor” e nas canções de Cazuza). Essas representações motivaram uma reflexão quanto aos recados deixados de canção em canção, em sua trama simbólica.⁶⁸ Há de se pensar também no seu silenciamento, algo a ser elaborado em próximos estudos: quem fala sobre a aids e quem a ignora? Nessa direção, uma pesquisa acurada a respeito das representações do hiv/aids em outros gêneros

⁶⁵ Ver GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. 2. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

⁶⁶ Ver CEDARO, José Juliano, *op. cit.*

⁶⁷ Ver FERREIRA, Claudio Vital de Lima, *op. cit.*

⁶⁸ Cf. WISNIK, José Miguel, *op. cit.*

que não o *pop rock* nacional pode suscitar novas discussões. Por outras palavras: qual o espaço do hiv/aids na música brasileira nas décadas de 2000 e 2010, quando a epidemia ainda não foi superada, mas houve mudanças comportamentais e científicas sobre a tópica?

Com base na canção “Virgem”⁶⁹, de 1987, retomemos a pergunta feita ao compositor e poeta Antonio Cicero, que inicia este artigo, o que nos permitiria concluir que talvez o vírus e a síndrome nem sempre emergiram nas composições de forma direta, estando presentes, em certos casos, no subtexto das canções que se referiram à perspectiva subjetiva pós-hiv/aids. Em “Virgem”, o eu lírico fala de um erotismo espacial, que percorre, apenas com o olhar, o espaço urbano e os objetos de seu desejo (por vezes metaforizados) para dizer que o desejo é uma armadilha. Evita-se o toque, acanha-se o contato, o amor e a sedução são dimensionados a partir dos riscos que eventualmente impliquem. Aí, pode-se até não se cantar a aids, contudo possivelmente canta-se um erotismo irremediavelmente atravessado pelas implicações culturais, sociais e subjetivas do hiv/aids.

Artigo recebido em 29 de julho de 2021. Aprovado em 7 de outubro de 2021.

⁶⁹ “Virgem” (Marina Lima e Antonio Cicero), Marina Lima. LP *Virgem*, Philips, 1987.